MUZYKA I ŚPIEW



MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 14. Kraków, Styczeń 1921. Rok IV.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA ROCZNA WYNOSI W CAŁEJ POLSCE MAREK 120·—.
Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty adresować należy:
ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 35, „GŁOS NARODU“.
Przedstawiciel redakcyjny i referent dla Wielkopolski: P. MICHAŁ TOEPFER, Poznań, ul. Małeckiego 11. II. p.

ŚW. AUGUSTYNA KSIĘGI O MUZYCE.

(Przełożył: Dr K. Xżę Lubecki)

Św. Aureljusza Augustyna, biskupa hipponeńskiego, o muzyce ksiąg sześć.
(Zaczęte w r. 387 po Chr., ukończone około r. 389).

KSIĘGA PIERWSZA.

Określenie muzyki oraz wyjaśnienie charakteru i stosunku ruchów, liczbowo ujętych, które są przedmiotem przy jej badaniu.

ROZDZIAŁ I.

Rozległość brzmień należy nie do gramatyki, lecz do muzyki.

„Modus“ — jakąż ten wyraz jest stopą wiersza?

Uczeń: Jest to tak zwany „Pyrrichius“.

Mistrz: A wieleż on zawiera jednostek iloczasu?

U.: Dwie.

M.: „Bonus“ — jaką jest stopą?

U.: Tąsamą, co i „modus“.

M.: Więc „modus“ tem jest, czem „bonus“.

U.: Nie.

M.: Dlaczego więc mówiłeś o tożsamości?

U.: Ponieważ temsamem są co do brzmienia, lecz co do znaczenia się różnią.

M.: Przyznajesz więc, że tosamo jest brzmienie, gdy mówimy „modus“, jak i „bonus“.

U.: Miarkuję, że nie zgadzają się w brzmieniu głosek, zresztą zaś są równe.

M.: A cóż, gdy wygłaszamy czasownik *pone* i pone, przysłówek? Czy oprócz różności znaczenia, nie uderza cię różnica brzmienia?

U.: Owszem, różnica jest zupełna.

M.: Skądże ta różnica, skoro te obydwa wyrazy składają się i z tychsamych jednostek iloczasu i z tychsamych głosek?

U.: Na tem polega różnica, iż na różnych miejscach spoczywa w nich akcent.

M.: Do czyjej-że specjalności należy takie kwestje rozeznawać?

U.: Zwykłem słyszeć o tem od gramatyków i u nich się tego nauczyłem, ale czy to należy właściwie do ich specjalności, czy skądinąd jest zaczerpnięte, tego nie wiem.

M.: Później to zobaczymy; na razie zapytuję, czy jeżelibym w bęben albo w strunę dwa razy uderzył tak prędko i szybko, jak przy wygłaszaniu „modus“ albo „bonus“, poznałbyś, że i tam jest tensam iloczas, czy nie?

U.: Poznałbym.

M.: Więc powiedziałbyś, że to tasama stopa, że to się nazywa „pyrrichius“?

U.: Niewątpliwie.

M.: Od kogóż wyuczyłeś się nazwy tej stopy, jak nie od gramatyka?

U.: Przyznaję.

M.: Czy tedy o wszystkich tego rodzaju brzmieniach będzie sądził gramatyk, czy też ty sam na owem graniu się poznałeś, lecz nazwę, którąbyś temu nadał, usłyszałeś był kiedyś u gramatyka?

U.: Tak jest.

M.: I ośmieliłeś się tę nazwę, której cię gramatyka nauczyła, zastosować do tego, o czem sam mówisz, iż nie dotyczy gramatyki?

U.: Miarkuję, że nie dlaczego innego nazwa ta została tutaj zastosowana, jak z powodu rozległości



ŚW. AUGUSTYN, Biskup

(Sztych własny Klaubera, epoka Baroku. Ze zbiorów Dra K. X-cia Lubeckiego).

Na ilustracji tej przedstawiony jest św. Augustyn rozmawiający z dzieckiem, usiłującem przelać morze w maleńki dołeczek. Morze przedstawia allegorycznie postać Neptuna, w dali widnieje klasztor i kościół zbudowany w miejscu objawienia. — Jak wiadomo, św. Augustyn silił się nad zbadaniem tajemnicy Trójcy Przenajśw. — Razu pewnego pogrążony w rozmyślaniu, zauważył nad brzegiem morza dziecię, przelewające wodę w dołeczek. Zapytał je, czemu to czyni. Na to dziecię odpowiedziało, że chce to wielkie morze przelać w ów dołeczek. — Ależ to niemożliwe, dziecino – odpowiada św Augustyn tak wielką ilość wody pomieścić w tym dołeczku. Na to odpowiedziało dziecię: Jeżeli niemożliwem jest przelanie morza do tego dołeczka, to tem więcej niemożliwemi są twoje badania, które chciałbyś pomieścić w rozumie swoim, będącym jakby małym dołeczkiem wobec niezgłębionych tajemnic Trójcy Przenajświętszej.

jednostek iloczasowych, którą gdziekolwiek dostrzegę, czemużbym nie miał nazwać jej temsamem mianem? Lecz chociażby inne nazwy nadać należało, gdy brzmienia są tejsamej rozległości, ale do specjalności gramatyków jednak nie należą, cóż mi przyjdzie z utrudzania się nad obmyślaniem nazw, gdy rzecz i tak jest jasna?

M.: Ani ja tego nie życzę: atoli gdy rozważasz niezliczone rodzaje brzmień, w których da się zauważyć pewną określoną rozległość, a twierdzimy, iż owe rodzaje nie powinny być przedmiotem nauki gramatyki, czyż nie mniemasz, iż jest inna jakaś nauka, która podejmuje badania, co w takich dźwiękach jest prawidłowego i kunsztownego?

U.: Słuszne mi się to wydaje.

M.: Jakież, sądzisz, jest imię tej nauki? Mniemasz bowiem, że nie nowiną jest dla ciebie, iż powszechnie przypisuje się Muzom jakoby jakąś wszechmoc śpiewu. A ona to właśnie, jeżeli się nie mylę, zowie się Muzyką.

U.: I ja taksamo sądzę.

ROZDZIAŁ II.

Czem jest muzyka.

2. *M.:* Lecz już nie chcemy roztrząsać dalej nazwy, jeno zgłębiajmy, jeśli pragniesz, i to jak zdołamy najpilniej, wszelką moc i porządek tej nauki, czem ona jest.

U.: Dobrze, zgłębiajmy; albowiem wielce pragnę poznać to wszystko, czem ona jest.

M.: Daj więc definicję muzyki.

U.: Nie potrafię.

M.: Możesz przynajmniej stwierdzić moje określenie.

U.: Spróbuję, gdy je powiesz.

M.: Muzyka jest umiejętnością dobrej modulacji: czyś jest innego zdania?

U.: Może i tegosamego byłbym zdania, gdyby mi było jasną rzeczą, co to jest samaż modulacja.

M.: Czy tego słowa „modulować“ nie słyszałeś nigdy, czy tylko odnośnie do śpiewu i tańca?

U.: Tak jest właśnie: lecz ponieważ widzę, iż wyrażenie „modulować“ pochodzi od wyrazu „modus“ czyli harmonijnej miary, a „modus“ we wszystkiem doskonałem musi być zachowany, niemało zaś nawet w śpiewie i tańcu, acz nie bez rozkoszy, jednak jest nader niedoskonałego, chcę całkowicie zrozumieć poprostu, co to jest samaż modulacja, skoro w tem jednem prawie słowie mieści się określenie tak wspaniałej nauki. Boć nam nie chodzi o takie zaledwie poznanie, jakie posiadają bylejacy śpiewacy i tanecznicy.

M.: Niechaj ciebie nie niepokoi to, co się rzekło, mianowicie iż także we wszystkiem poza muzyką winien być zachowywany „modus“, a jednak i co do muzyki prawi się o modulacji: chyba że przypadkiem nie wiesz, iż wymowę słusznie przypisuje się mówcy.

U.: Wiem, lecz do czego to zmierza?

M.: Otóż i chłopiec twój, jakkolwiek jeszcze niewykształcony i nieuczony, gdy na twoje pytanie odpowie ci choć jednem słówkiem, to czy nie przyznasz, iż on coś wymawia?

U.: Przyznaję.

M.: A zatem i on jest mówcą?

U.: Nie.

M.: Więc nie użył wymowy, gdy coś wymawiał, chociaż przyznajemy, że wymowa tak jest nazwana od wymawiania.

U.: Zgadzam się: lecz zapytuję, dokąd i to zdąża?

M.: Do tego mianowicie, ażebyś zrozumiał, iż może modulacja odnosi się do samej jedynie muzyki, chociażby „modus", z którego to słowo zostało utworzone, mógł być także w innych rzeczach: jakoż wymowę sposobem właściwym przypisuje się mówcy, chociaż każdy, ktokolwiek mówi, coś wymawia, a wymowa zowie się od mówienia.

U.: Już rozumiem.

Czem jest modulacja.

3. *M.:* To więc, co później powiedziałeś, iż wiele bywa w śpiewie i tańcu niedoskonałości, dla których jeżeli przyjmiemy nazwę modulacji, to prawie boska owa nauka zdziczeje, bardzo rozstropnie wogóle zauważyłeś. Tak więc roztrząśnijmy najpierw, co to jest modulować, następnie co to jest dobrze modulować; nie nadaremnie to bowiem w określeniu dodano. Wreszcie także nie wolno tego lekceważyć, iż tam rzeczono o umiejętności: albowiem z tych trzech określników, jeżeli się nie mylę, nasza definicja została ułożona.

U.: Niech tak będzie.

M.: Skoro więc przyznajemy, że modulacja tak nazwaną została od „modus", to czyż nie wydaje ci się godnem obawy, aby ten „modus", ten umiar, albo nie został przekroczony, albo niedociągnięty, prócz w tych chyba rzeczach, które dzieją się zapomocą jakowegoś ruchu; albo jeżeli jest bezruch, możemy się lękać, aby coś nie stało się z pominięciem „modus".

U.: Żadną miarą.

M.: Modulacja tedy trafnie jest uważana za pewną biegłość w ruchach, zapomocą której niewątpliwie ruchy wykonywane są dobrymi. Albowiem nie możemy powiedzieć, że coś porusza się dobrze, jeżeli nie zachowywa umiaru.

U.: Nie możemy zaiste: atoli trzeba będzie znowu dopatrywać się owej modulacji we wszystkiem, cokolwiek jest dobrze zdziałane. Bo nie widzę, aby co się dobrze wykonało bez dobrego ruchu.

M.: A cóż, jeżeli przypadkiem wszystko to przez muzykę się dzieje, lubo nazwa modulacji w tego rodzaju instrumentach jest ściślejsza, i to słusznie. Albowiem i ty tak mniemasz, jak sądzę, że co innego są narzędzia z drzewa, srebra lub tym podobnych materji, co innego zaś same ruchy mistrza przy ich używaniu.

U.: Uznaję znaczną różnicę.

M.: Czyż więc nie sam ten ruch sam dla siebie jest celem, a nie dla tego, co chce się ruszyć?

U.: To rzecz jasna.

M.: A cóż powiedzielibyśmy o tym, któryby swe ciało jedynie na to w ruch wprawił, aby się pięknie i nadobnie poruszało? Czyż to nie taniec?

U.: Tak się wydaje rzeczywiście.

M.: Kiedyż więc, według twego zdania, jakaś rzecz ma pierwszeństwo i jakby niezawisłe dostojeństwo: czy gdy sama sobie jest celem, czy gdy ma służyć czemu innemu?

U.: Któżby zaprzeczył, że wtedy, gdy sama sobie?

M.: Powtórz teraz, cośmy poprzednio orzekli o modulacji: takeśmy ją bowiem pojęli, jakoby pewną biegłość w ruchach, i obacz, do czego bardziej stosowna jest ta nazwa, czy do tego ruchu, który jest jakoby wolny, to znaczy który jest celem sam dla siebie, i który sam przez się sprawia radość; czy do owego, który w pewien sposób jest służebny: albowiem jakoby w służbie było to wszystko, co nie dla siebie samego jest, ale do czego innego się odnosi.

U.: Zaprawdę temu przystoi, który jest celem sam sobie.

M.: Można więc już uznać, że umiejętność modulacji jest umiejętnością dobrego ruchu tak, aby ruch był celem sam sobie, i dlatego sam przez się sprawiał radość.

U.: Można to w zupełności uznać.

ROZDZIAŁ III.

Co to jest dobrze modulować i dlaczego to umieszczono w określeniu muzyki.

4. *M.:* Dlaczego więc dodano: modulacji „dobrej", skoro już sama modulacja nie inaczej może istnieć, jak tylko przy ruchach dobrych?

U.: Nie wiem, i nie pojmuję, jak to uszło mej uwagi: albowiem miałem na myśli to zbadać.

M.: Mogłoby nie być wcale żadnego sporu o to słowo, żebyśmy już określili muzykę tylko jako umiejętność modulacji, usunąwszy z określenia dodatek „dobrze".

U.: Lecz któżby się spierał, jeżeli zechcesz wszystko wyłuszczyć.

M.: Muzyka jest umiejętnością dobrych ruchów. Ale ponieważ już o tem można powiedzieć, że porusza się dobrze, cokolwiek porusza się z liczbowem zachowaniem miary iloczasów i przerw: albowiem już przez to sprawia radość i dlatego odpowiednio zowie się modulacją: zdarzyć się zaś może, iż ów porządek liczbowy i umiarowy sprawia radość, gdy nie trzeba: jakoto gdy ktoś najprzyjemniej śpiewając i pięknie tańcząc, chciałby przez to zabawy, podczas gdy sprawa wymaga powagi, nie dobrze zaiste używa liczebnej modulacji, to znaczy, owego poruszania które już dobrem nazwane być może, ponieważ jest pod liczbą, używa on źle, to znaczy niewłaściwie. Przeto co innego jest modulować, a co innego dobrze modulować. Albowiem tak rozstrzygnąć należy, iż modulacja jest przymiotem jakiegobądź śpiewaka, byle tylko nie błądził w owych miarach głosu i dźwięków: dobra zaś modulacja jest przymiotem dopiero tej wysokiej nauki, to znaczy muzyki. A jeżeli tobie ani owo poruszanie dobrem się nie wydaje, będąc niedorzecznem, chociaż uznaliśmy, że jest liczebnie kunsztownem, trwajmy przy swojem, które wszędzie zachować należy, by snać nie dręczyła nas walka o słowa, gdy rzecz i tak jest dosyć jasna, i bynajmniej nie troskajmy się o to, czy muzykę opisuje się, jako umiejętność modulacji, czy jako umiejętność dobrej modulacji.

U.: Lubię unikać i gardzić kłótnią o słowa, jednakże w tem rozróżnieniu sobie podobam.

ROZDZIAŁ IV.

Dlaczego umieszcza się w definicji muzyki „umiejętność"?

5. *M.:* Pozostaje nam badać, czemu jest w definicji umieszczona umiejętność.

U.: Tak niech będzie: albowiem pamiętam, że tego wymaga układ.

M.: Odpowiedz więc, czy ci się wydaje, że słowik na wiosnę dobrze moduluje: albowiem i pod liczbą jest ów śpiew rozkoszny i jeżeli się nie mylę, stosowny jest do pory.

U.: Zupełnie tak się wydaje.

M.: Izali zaś słowik biegły jest w tej wysokiej nauce?

U.: Nie.

M.: Widzisz więc, że miano umiejętności jest w definicji niezbędnie koniecznem.

U.: Widzę prawdziwie.

M.: Powiedz mi więc, proszę cię, czy nie takimi, jak ów słowik, wydają się tobie wszyscy, którzy poczuciem jakowemś wiedzeni dobrze śpiewają, czyli czynią to pod liczbą i mile, aczkolwiek zapytani o same liczby albo o przerwy między górnymi a nizkimi tonami nie umieją dać odpowiedzi.

U.: Bardzo są podobni, mojem zdaniem.

• *M.:* A cóż powiesz o tych, którzy ich bez owej umiejętności chętnie słuchają, skoro widzimy, że słonie, niedźwiedzie i niektóre inne rodzaje zwierząt śpiewem się wzruszają, i że same ptaki radują się swoimi głosami, boć gdy żadnej osobnej niema z tego korzyści, nie czyniłyby tego tak usilnie, jeno widocznie dla pewnej lubości — czyż oni nie powinni być przyrównani do bydła?

U.: Tak myślę: lecz prawie wszystek ród ludzki obraża ta obelga.

M.: Nie tak jest, jak sądzisz. „Chociaż bowiem niektórzy wielcy ludzie na muzyce się nie znają, to jednak albo chcą się przypodobać ludowi, który niewiele różni się od bydła i którego niezmiernie jest mnóstwo, a tak postępują skromnie i roztropnie (lecz teraz niema miejsca na rozprawy o tem), albo po wielkich troskach dla rozrywek i odświeżenia umysłu czerpią umiarkowanie trochę rozkoszy, której kiedy niekiedy w ten sposób chwycić zgadza się ze skromnością; lecz przez rozkosz być chwyconym, chociażby tylko kiedy niekiedy, jest rzeczą szpetną i nieprzystojną.

6. Ale jak ci się zdaje, czy owi, którzy na fletniach grają albo na cytrze, i na tego rodzaju instrumentach muzycznych, mogą być przyrównani do słowika?

U.: Nie.

(Ciąg dalszy nastąpi).

ROMAN FEREK.

Tonacje kościelne

i ich zastosowanie praktyczne przy wykonywaniu muzyki kościelnej.

(Ciąg dalszy).

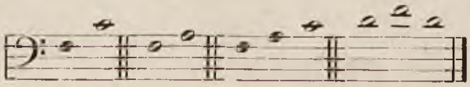
Tonacja V. Lidyjska.

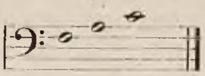
Ton zasadniczy: *F*.

Objętość: (*e*) *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*.

Półtony na stopniach: *4* i *7*.

Nuta panująca: *c*.

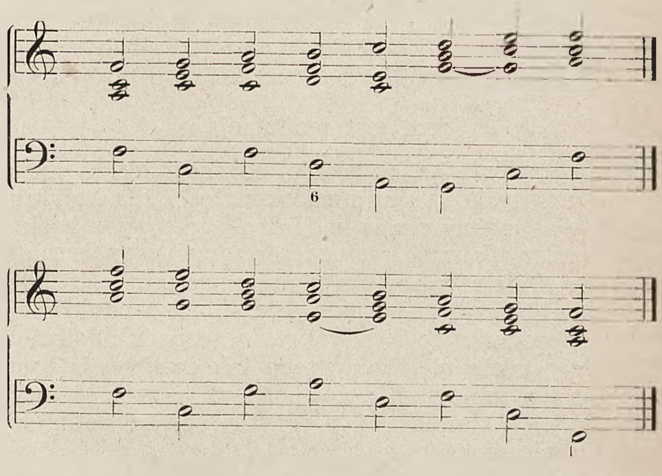
Odgłos: 

Początek śpiewu: 

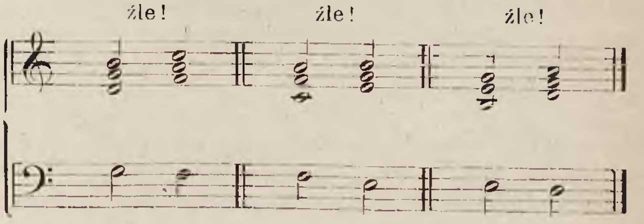
Kadencje:

Końcowa, panująca, środkowa, udziałowa, dodana.
f, c, a, g, h, d, e.

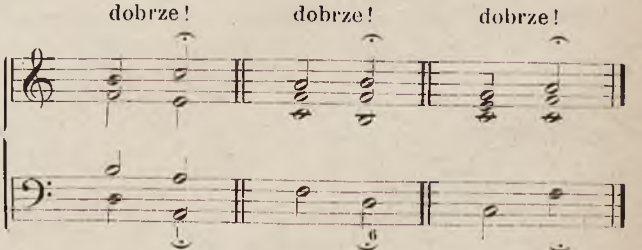
Harmonizowana gama lidyjska przedstawia się następująco:



Charakterystycznym tonem trybu lidyjskiego jest poddominanta *h*, która wobec toniki jest kwartą zwiększoną. Interwal ten tworzy odległość trzech całych tonów (tryton), którego dla przykrości brzmienia należy w harmonii unikać.



Przykłady te należy poprawić w następujący sposób, używając akordu sekstowego, lub też harmonji innego stopnia, np.:

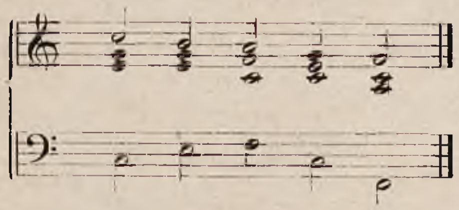


Dla złagodzenia szorstkości brzmienia trytonu w środkowych głosach wprowadzają niektórzy teoretycy zamiast dźwięku *h* dźwięk *b*, który okazuje się nawet koniecznym w stopniowem połączeniu z tonem *F*.

Częste wprowadzanie w melodję dźwięku *b* wypaczyłoby zupełnie charakter lidyjski, albowiem układ melodyjny z tonem *b* równałby się w zupełności trybowi jońskiemu, przetransponowanemu o kwartę wyżej. Tryb joński XI. jest obecną naszą gamą C-dur, a przetransponowawszy ją o kwartę wyżej, będzie gamą F-dur, czyli w trybach kościelnych F-jońską nazywaną. Niektórzy starzy mistrzo-

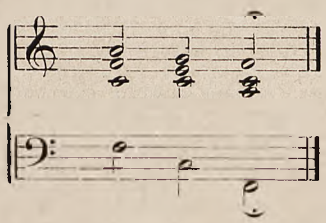
wie uważali melodje lidyjskie z tonem *b*, za jońskie ułożone w „genus molle“.

W trybie lidyjskim bardzo często znachodzą się miejsca melodyjne przechodzące przez tony c, h, a, g, f, np.:

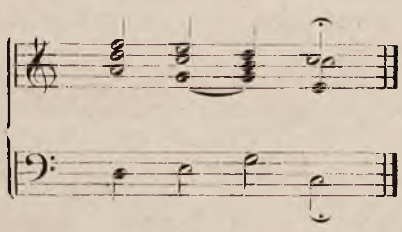


Pochód melodyjny powyższego przykładu i harmonja są identyczne trybowi III. frygijskiemu; miejsca takie spotykane w trybie frygijskim, uważano zgodnie za zboczenia lidyjskie.

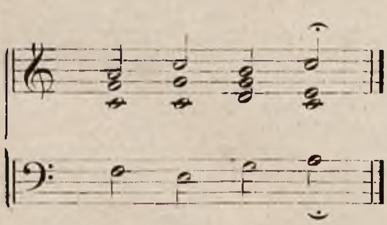
Kadencją główną albo końcową tworzy się za pomocą trójdźwięków C-major i F-major:



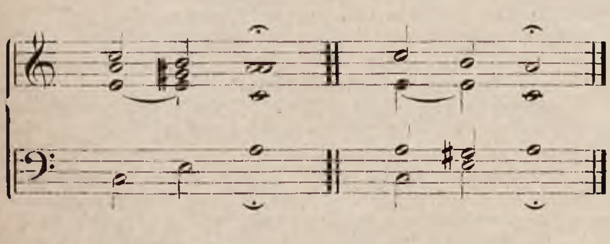
Tonacja lidyjska moduluje szczególniej do C-jońskiego za pomocą tródźwięku G-major:



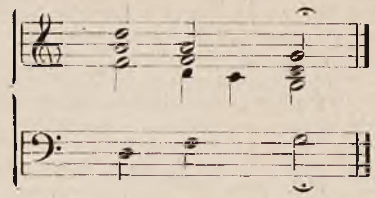
Rzadziej atoli napotkać można zboczenia do A-eolskiego przez C-major, natomiast półkadencje z trójdźwiękiem a-minor przez trójdźwięk G-major, przychodzą w tonacji lidyjskiej bardzo często:



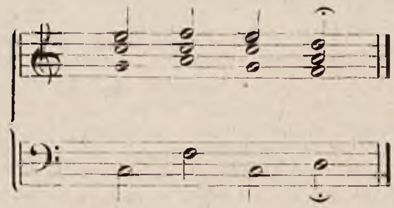
Półkadencje mogą być również budowane przez trójdźwięk E-major:



Kadencje środkowe mogą być także budowane przy pomocy trójdźwięków F-major i G-major:



Również przez C-major, lub A-major może być w tym trybie kadencja o zakończeniu D-doryckiem:



Trójdźwięk G-major (g, h, d) powoduje ciągłą dążność do rozwiązania się w tonacji jońskiej. Wysoka pozycja tego trybu i trójdźwięki majorowe używane w harmonji, dają tonacji lidyjskiej charakter wesoły, świąteczny, w zboczeniach zaś minorowych przebija wyraz tęsknoty, i życzenia pełnego nadziei.

Melodje lidyjskie transponowane bywają do D z 3 krzyżykami, do Es z 2 bemolami.

P o l s k i e melodje lidyjskie: Zdrowaś bądź Marja; O przenajświętsza hostjo; Przed tak wielkim; Sław języku; Z narodzenia Pana i w. i.

Ł a c i ń s k i e: O salutaris; Salve Regina; Alma redemptoris; O sacrum convivium; Graduale na ŚŚ. Trzech Króli: Omnes de Saba i Offertorium z tejże uroczystości: Reges Tharsis.

Uroczystości kościelne.

Oświęcim.—Narodzenie Boże w zakładzie księdza Bosko. Uroczysta nowenna z kazaniami i ze szczególnem wieczornem, adwentowy charakter noszącem nabożeństwem, śpiewanem po łacinie przez chór śpiewaków i przez wychowanków, stanowiła piękne, wzruszające i licznie uczęszczane przygotowanie do tego najradośniejszego, najbardziej pociągającego, dla dzieci i młodzieży bezspornie najmilszego święta ze wszystkich świąt. Nawpół posępny lecz błogi, głębokich tęsknot świtaniem opromieniony nastrój tych dni potęgował się w wigilję Bożego Narodzenia przy wieczornej wspólnej uczcie, do której zasiadło 400 wychowanków, a z przełożonymi, robotnikami i służbą około 500 osób. Nie przypuszczałem, że mieścić się może tyle polskiej, katolickiej, rodzinnej rzewności w tak licznej wieczerzy wigilijnej. Czcigodny ks. inspektor prowincji salezjańskiej wstał przy końcu uczty i jako gospodarz domu i ojciec rodziny, z opłatkiem w ręku zaczął składać życzenia wychowankom i przełożonym, życząc wszystkim ciepłej, tkliwej, rodzinnej atmosfery miłości, którą w tej nocy Dziecię Jezus w radości aniołów swoich napełni cały świat. Zaraz potem w tym podniesionym nastroju zaczęli wszyscy nawzajem składać sobie życzenia przy łamaniu opłatkiem. Widziałem z niemałem zbudowaniem, jak młodzież z opłatkami oblęgała wszystkich bez wyjątku przełożonych, dobijając się do nich z życzeniami. Zagadnąłem jednego malca z pierwszej klasy i z lepszej rodziny: — czy nie tęskno ci dzisiaj za mamusią? — Popatrzał na mnie swą rumianą, zdrową twarzą i owem żywem okiem: — Eh, księże dyrektorze, tu mi też dobrze! — Patrząc na tę powódź serdeczności i na to zazdrości godne zżycie rodzinne tylu serc, dziękowałem w duszy księdzu Bosko i winszowałem mu takiego chrześcijańsko-demokratycznego arcydzieła, jakiem są jego zakłady wychowawcze. Wigilję zakończono wspólnem odśpiewaniem kilku kolend. Dusze i serca wszystkich oddychały już przeczystą, świąteczną atmosferą radosnego Narodzenia Bożego.

O północy odprawia się pasterkę, śmiem twierdzić, jedną z najuroczystszych, jakie obchodzono w tym roku na całej polskiej ziemi. Wielki kościół Marji Wspomożycielki przedstawia jedną ciżbę głów, nawet przed kościołem na ulicy tłoczą się ludzie. Dla wychowanków przeznaczono tylko po kilka ławek z przodu, wszystkich innych umieszczono na obu galerjach bocznych. Prezbiterjum i ołtarz główny ubrane odświętnie, wspaniale. Po obu bokach ołtarza znajduje się po 13 świec woskowych i 6 elektrycznych, ustawionych w podwójny krzyż rzymski, a dalej po trzy świerki, ozdobione płonącemi świeczkami jakby choinki. Nad tabernakulum na tronie Przenajświętszego spoczywa na białej poduszeczce, zlekka podniesione, prześliczne Dziecię Jezus. Nad balustradą po pierwszy raz wisi żyrandol z 24 świeczkami elektrycznemi. Na ołtarzu płoną tylko świece woskowe, kościół cały pogrążony w półmroku. Zegar w zakrystji bije północ i zaraz też dzwonek głosi rozpoczęcie pasterki. Wychodzi parami mały kler z wychowanków w sukniach i komeżkach i wśród liturgicznych przyklęknań i ukłonów, pobożnie skupiony zajmuje swe miejsca naokoło prezbiterjum. Za małym klerem i niższą służbą idzie czcigodny ks. inspektor w asyście, w brokatowych złotych szatach liturgicznych. Tymczasem na chórze wolno, majestatycznie intonuje kapela: „Wśród nocnej ciszy“, a zebrana olbrzymia ciżba ludu i młodzieży w lot chwyta słowa znanej kolendy, wzywającej pasterzy do żłóbka, a wiernych chrześcijan na pasterkę. Następnie chór męski śpiewa po gregorjańsku introit: „Dominus dixit ad me“, jeden z najtkliwszych i mistycznych utworów śpiewu gregorjańskiego, gdzie Syn Boży rozkoszuje się rozważaniem świadectwa Ojca o Boskiem swem synowstwie. Zaczyna się Kyrie z „Missa de Nativitate Domini nostri Jesu Christi“, Józefa Grubera op. 92 na 4 głosy mieszane z orkiestrą i organem. Tempo w Kyrie jest pastorałkowe, lecz melodja i akompaniament noszą na sobie charakter kościelnej u żłóbka modlitwy. Christe jest natarczywsze, gorętsze: rozpoczyna je sopran solo. Natarczywość ta, wołająca o Chrystusowe zmiłowanie, osięga efektowne crescendo w tutti, a ufne, promienne ukojenie w końcowej prośbie: Kyrie elejson! — Ks. Łukaszewski dał nam miłą, rozrzewniającą interpretację tej modlitwy. Pozyskał kilka dobrych męskich sił dla swego chóru w 7 klerykach Ślązakach, co przyjechali ze studjów teologicznych z Włoch na plebiscyt. Chór nabrał przez to w brzmieniu wspaniałej równowagi i pełni wyrazu. Mimo północy, głosy śpiewały nader wdzięcznie i czysto, szczególnie srebrne głosy sopranów. Również orkiestra miała piano i crescendo bardzo szczęśliwe: Czuć było w tem Kyrie ogromne, serdeczne przeniknięcie uroczystością chwili. Celebrans z asystą poszedł ad sedes. Zebrana w półmroku rzesza ludu i młodzieży słuchała głęboko wzruszona w pobożnem skupieniu.

Zabrzmiały słowa anielskiego hymnu: „Gloria in excelsis Deo!“... W tejże chwili zapalono na ołtarzu głównym i w prezbiterjum 150 lampek elektrycznych. Olbrzymia jasność napełniła kościół: Dziecię Jezus dotychczas dla wielu niewidzialne, uśmiechało się z ołtarza i wyciągało drobne rączki do wszystkich. Zdumienie graniczące z ekstazą ogarnęło dusze: wielu miało łzy w oczach: zdawało się, jak gdyby anieli betleemscy na białych skrzydłach przelatywali pod wysokiem sklepieniem, rozlewając w serca strumienie wezbrane radości niebieskich. Taką owiany i przeniknięty atmosferą śpiewał chór dalsze słowa hymnu anielskiego: Et in terra pax hominibus bonae voluntatis!... W kompozycji tego hymnu anielskiego, jak przystoi na mszę na Boże Narodzenie, płodny organista katedralny z Lincu najhojniej szafuje czarującym liryzmem i świątecznemi blaskami. Ze szczególnym zaś pietyzmem śpiewa teksty, odnoszące się do Jezusa Chrystusa, Bożego Syna. Prawdziwie z obfitości rozradowanego serca śpiewał chór ten betleemski hymn aniołów: soprani używali w jego wysokich g i a jak słowiki z zadziwiającą giętkością głosu i pewnością siebie, a ks. dyrygent w interpretacji otworzył skarby swego czucia muzykalnego i religijnego. Słuchaliśmy wszyscy tego „Gloria in excelsis Deo!“ w skupieniu, drgającem przedziwnem, dech chwytającem wzruszeniem.

Graduale odśpiewał chór męski po gregorjańsku. — Credo jak Gloria zaczynają soprani i alci unisono. Większa część tego naszego katolickiego, kościelnego wyznania Wiary poświęcona jest Synowi Bożemu, przeto kompozytor w myśl swego kanonu, jaki zachował w Gloria i także w myśl uroczystości oblekł ten triumfalny tekst liturgiczny w promienną, świąteczną szatę z Gloria. Nadzwyczaj podniosły, majestatyczny, porywający jest ustęp, opiewający Bóstwo Chrystusowe: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum Deo vero (soprani 6-czasowe wysokie a na verum). „Et incarnatus est“... rzewne, śliczne i skromne jak sama Matka Boża, śpiewa sopran solo na gregorjańską melodję „Salve Regina“, tonus simplex. Crucifixus, dramatycznie ożywione i patetyczne jak tragedja męki i śmierci Syna Bożego. Et resurrexit i Et ascendit gromkie, tryumfalne, płomienne jak zwycięska wszechmoc i chwała Boga Chrystusa. Śpiewne, ciepłe, słodyczy pełne jak ożywiająca wszystko miłość Ducha Świętego jest: Et in Spiritum sanctum, które śpiewają w różnych zespołach soli i tutti. Niecierpliwe, rącze i eteryczne, do nieba się wyrywające: Et vitam venturi saeculi. Amen.

Offertorium: „Laetentur coeli“ wykonali z Wincentego Gollera op. 21 na 4 głosy mieszane z towarzyszeniem organu i orkiestry, dorobionej przez ks. Łukaszewskiego. Głosy zaczynają unisono, potem rozbrzmiewają w pogodnej homofonii: Laetentur coeli et exsultet terra ante faciem Domini... Świątecznie wykrzykują z przyjścia Pańskiego w entuzjastycznej imitacji: Quoniam venit!... podając sobie wzajemnie kilkakrotnie tę dobrą wieść i dopiero w końcu znów wspólnie a głośno dają wyraz wspólnemu weselu. Kompozycja ta stanowi bardzo świeżą, bezpośrednią i wytworną ilustrację liturgicznego tekstu.

Sanctus śpiewają soprani i alci unisono szerokim, lotnym frazesem muzycznym, a głosy męskie na 4 głosy odpowiadają sylabicznie: sanctus! Trzeci raz: Sanctus Dominus Deus Sabaoth! śpiewają wszyscy unisono, ekstatycznie, a na szczyty tego nastroju wchodzą w powtórzonem: Deus Sabaoth!... Niebo i ziemia pełne są dzisiaj chwały Bożej, więc też tą porywającą, przeobfitą pełnią chwały brzmi: Pleni sunt coeli et terra... Soprani pamiętają srebrne „Gloria“, posłyszane od braci swoich aniołów nad szopką betleemską, dlatego tutaj pieszczą się tem „Gloria“ i rozsnuwają je w misterny, dźwięczny frazes jakby w cudną girlandę, którą przy końcu w lapidarnem unisono wiją z nimi wszystkie głosy. Hosanna, to szczery, uroczy, pochwalny śpiew dzieci dla Bożego Dzieciątka. — Benedictus pojął kompozytor jako miłe, słodko i swobodnie snujące się Adagio na cześć Bożej Dzieciny, śpiewane naprzemian przez solo i chór. — W Agnus Dei panuje nastrój tkliwej, rzewnej modlitwy do nowonarodzonego Bożego Baranka z natarczywą, melodyjną prośbą o zmiłowanie i o pokój, obiecany ludziom dobrej woli. W „dona nobis pacem!“ wraca struktura z Kyrie i modlitwie tej dziwnie liryczny daje wyraz, a mszy całej ukojenia promiennego pełne zakończenie.

Chór odśpiewał wszystkie części mszy z rzadkiem, pobożnem przeniknięciem, z takiem zrozumieniem tekstu i z tak podniesionym nastrojem: orkiestra tworzyła z nim taką harmonijną całość, że słuchano ich z zapartym oddechem, z duszą rozrzewnioną, w cichem, rozradowanem skupieniu. — Komunię św. rozdawał ks. celebrans służbie i małemu klerowi przy ołtarzu: przy pierwszej balustradzie rozdawało ją młodzieży dwóch księży: przy drugiej balustradzie, umyślnie zrobionej, inny ksiądz rozdawał ją ludowi. Komunia św. ludu skończyła się dopiero na prefację drugiej mszy św. ks. inspektora. Podczas tej drugiej mszy świętej chłopcy zakładowi odmówili jedną część różańca świętego i zaśpiewali kilka kolend z wtórem kapeli: Gdy się Chrystus rodzi, Dzisiaj w Betleem, Pasterze mili... Poczem udali się na filiżankę kakao i na dobrze zasłużony odpoczynek. Lud atoli został tłumnie w kościele jeszcze na trzeciej mszy świętej ks. inspektora, śpiewając kolendy z wtórem organu i nawet po skończonej tej trzeciej mszy świętej z przykrością tylko i zwolna opuszczał kościół.

Na uroczystej sumie wykonał chór tę samą mszę Grubera, czysto i dźwięcznie, bez zmęczenia w głosach. Chór męski odśpiewał introit: Puer natus est... i graduale po gregorjańsku, offertorium zaś trzeciej mszy świętej: „Tui sunt caeli“... zaśpiewali z wymienionego już zbioru ofertorjów Gollera na 4 głosy mieszane z akompaniamentem organu i orkiestry, napisanym dla orkiestry przez ks. Łukaszewskiego. Patetyczny, uroczysty styl Gollera znalazł w tekście tego offertorium godne i nęcące dla siebie pole. W drugiej połowie offertorium wprowadza mistrz z akademji w Klosterneuburgu dwuczłonową imitację: justitia et judicium — praeparatio sedis tuae, w której czuć rozmach i wspaniałość opiewanej wielkości Syna człowieczego.

Po południu o godz. 3 świąteczne nieszpory polskie, śpiewane naprzemian przez chór w 4-głosowych falsibordonach Griesbachera i przez lud. Każdy z pięciu psalmów ma swój osobny falsibordone, ogrzany ciepłem i pulsacją nowoczesnej muzyki tego wielkiego mistrza akademji ratyzbońskiej. Najbardziej przypadły nam do serca falsibordony: pierwszego psalmu: Rzekł Pan do pana mego łaskawym...: drugiego psalmu: Całem Cię sercem chwalić będę, Panie...

i piątego psalmu: Boga naszego chwalcie wszystkie ziemie! Hymn Jesu. Redemptor omnium. śpiewali wszyscy chłopcy w pięknem tłómaczeniu ks. arcybiskupa Symona. Magnificat w 5-głosowym. solennym falsibordone Griesbachera. na 3 głosy chłopięce a 2 męskie. brzmiało niezwykle potężnie i wskutek przewagi górnych głosów wiosennie i świetliście. Ile żywego. ochotnego udziału wszystkich wiernych. a także ile uczuć religijnych budzą nasze nieszpory polskie. niedość niestety cenione i pielęgnowane!

W niedzielę, w uroczystość św. Szczepana. podczas sumy tenże chór wykonał mszę polską „Boże, Stwórco nasz, Panie"... ks. dr. Antoniego Chlondowskiego na 4 głosy mieszane z towarzyszeniem organu i kwartetu smyczkowego, obejmującą 2 numery muzyczne wspólne. a trzeci osobny na Benedictus. odznaczający się wielką prostotą i naturalnością melodji. a uderzającą podniosłością nastroju. Znać było, że to „Błogosławiony. który idzie w imię Pańskie". ks. Łukaszewski i jego chłopcy śpiewali prawdziwie con amore.

Po południu po nieszporach o godz. 5 i pół święto przenosi się na salę. na przedstawienie „Jasełek". Grano jasełka w 4 aktach. opracowane przez ks. Juraszka. kierownika zakładowego gimnazjum. Akt pierwszy „Pasterze" należy do bardzo udatnych przez swe śpiewy melodyjne z towarzyszeniem orkiestry i przez różne zabawne. urozmaicone sceny. Miłe wrażenie robiły śpiewy i zjawy aniołów. Akt drugi „W Jeruzalem" i akt trzeci „W pałacu Heroda" mają również momenty szczęśliwe. osobliwie dla ludu i młodzieży. których wyśmienicie bawi żyd polski. handlarz i Heród w rozmowie z djabłem i ze śmiercią. Muzyka i kolendy wracają znów w akcie czwartym „U żłóbka". najudatniejszym może ze wszystkich aktów. Prześliczną wydawała się nam szopka ze swymi aniołami i z gwiazdą betleemską. Dekoracja sceny i mądrze kierowane oświetlenie elektryczne, jak również dobra gra orkiestry. przyczyniły się niemało do ogólnego efektu jasełek. Niezawodnie i te jasełka mieć będą powodzenie swoich poprzedników z innych lat, że odegrane być muszą kilka razy przy pełnej sali. W przerwach między aktami. zwyczajem zakładów salezjańskich, grała kapela utwory koncertowe w wykonaniu poprawnem i koncertowem. z których najbardziej podobała się „Serenada hiszpańska" profesora Carlo Bufalari. Czar wieczornej. namiętnej, upajającej melodyjności włoskiej rozlany jest szczególnie na duet koncertującego barytonu i skrzydłówki.

Święta tej miary, co Boże Narodzenie, pozwalają nam wglądnąć głębiej w estetyczną kulturę zakładów salezjańskich i w doniosłość znaczenia tego kierunku artystycznego w ich wychowaniu moralnem i religijnem. I zdaje nam się również, że rozumiemy trochę lepiej powód, dlaczego młodzież wszystkich narodów i krajów tak tłumnie, ochoczo, natarczywie do nich się garnie. tak szczerze, po synowsku do nich się przywiązuje i nawet już poza zakładem. wśród wirów tego życia. uważa je za swój drugi, zapomnieć się nie dający dom rodzinny! **Ks. Dr. F. H.**

Poległych dzwon.

Zapłakały wieczorne w całej Polsce dzwony,
Ku górze popłynęło żałobne błaganie:
„Poległym, co nie wrócą już w ojczyste strony,
„Pokój wieczny i niebo daj, Wszechmocny Panie!

Poległych dzwon, roznosi w dal,
Żałobny ton i ludzki żal,
Wśród borów, pól, płacze i łka,
Tłumiony ból i cicha łza!

Czem jest ten dzwon?... przedziwnym snem;
Czem jego ton?... On śmierci tchem!

„Ty wiesz w jakiej potrzebie — oni poszli Panie,
„I znasz ich serc tajniki Wszechwiedzący Boże,
„Ty winy im odpuścisz..., darujesz karanie,
„Bo sprawiedliwość Twoją miłosierdzie zmoże!"
Poległych dzwon i t. d.

Tak się dziś modli Polska, gdy porą wieczorną,
Dziewięćkroć dzwon kościelny żałobnie uderzy,
Zanosi swoją prośbę błagalną, pokorną,
I że Bóg jej wysłucha, cała Polska wierzy!
Poległych dzwon i t. d.

Płynie tak pieśń poległych i ginie w zaświatach,
Na skrzydłach swych ją niesie promień słońca złoty,
A echo jej żal budzi w pałacach i chatach,
Bo wszędzie w naszej Polsce dziś płaczą sieroty.
Poległych dzwon i t. d.

Powtarzają pieśń sosny szepcąc swe pacierze,
Głos dzwonu powtarzają i cmentarne drzewa.
I płynie tak daleko na Polski rubieże,
Na kresowych mogiłach śpiewa wciąż i śpiewa!
Poległych dzwon i t. d.

A w mogiłach śpią serca — kamienne. spokojne,
Co do niedawna żyły, cierpiały, kochały,
Śpią spiżowych rycerzy całe hufce zbrojne,
Co krew swoją i życie Ojczyźnie oddały!
Poległych dzwon i t. d.

Śpią wiarusy w mogiłach otuleni ciszą,
Dusze ich wdzięcznie czują to bratnie wołanie,
A serca Polsce wierne każdy ból jej słyszą,
I widzą wielkie, ciężkie, Ojczyste zmaganie!
Poległych dzwon i t. d.

Lęk przejmuje rycerzy, żal nieogarniony.
Widzę gwiazdę Lechitów bezgranicznie ciemną,
Z mogił śpiew się unosi: „Daj, Niezwyciężony,
By nasza krew przelana niebyła daremną!"
Poległych dzwon i t. d.

Dzwon wieczorny potęgą głosu swego woła,
Z serc żywych i umarłych echa prośba płynie,
Powrotna fala niesie śpiew Polski Anioła,
„Kraj tylu łez i ofiar na wieki nie zginie!...
Poległych dzwon i t. d.

„Kraj tylu łez i ofiar na wieki nie zginie!
„Nie zmoże go złość ludzka, ni siła niczyja,
„Bo w najcięższej od Boga danej mu godzinie
„Tarczą go Swej Opieki osłoni Maryja!"
Poległych dzwon i t. d.

An—ka.

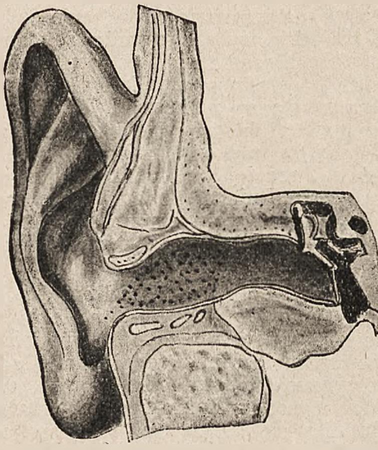
Zmysł słuchu.

Jednym z głównych a zarazem najkonieczniejszych warunków muzykalności, jest posiadanie dobrego zmysłu słuchowego. Nie mówimy tu specjalnie o słuchu muzykalnym, bo ten wyrabia się przez ciągłe ćwiczenia, chcemy tylko zapoznać Ogół muzykalny z narządem słuchowym i jego budową, stanowiącym nieoceniony skarb każdego muzyka lub śpiewaka.

Tak sam zmysł, jakoteż i narząd słuchu, oznaczają się nietylko wielką komplikacją, ale też bogactwem i rozmaitością doznań, które łącznie z prawami akustyki dają nam możność pojęcia sztuki muzycznej.

O zmyśle słuchu wyrazili już dawno uczeni swe zdanie, mówiąc, że jest to jeden z najzawilszych organów ciała ludzkiego, jest on w muzyce decydującym czynnikiem, przez co powinien być jak najstaranniej pielęgnowany, szczególnie u osób poświęcających się muzyce.

Ludzki organ słuchowy dzieli się na trzy części: a) ucho zewnętrzne, b) ucho średnie albo środkowe, c) ucho wewnętrzne.



Ucho zewnętrzne i środkowe. Na zewnątrz jest koncha uszna, ku wewnątrz błona bębenkowa z trzema kosteczkami i ucho środkowe.

Ucho zewnętrzne składa się: z konchy czyli małży usznej, odrastającej od głowy a służącej do zbierania drgań powietrznych, które następnie przedostają się do przewodu słuchowego. Przewód słuchowy jest rodzajem małego tuneliku, wychodzącego od środka konchy, aż do t. zw. błony bębenkowej.

Ucho średnie zwane także bębenkiem, złożone jest z jamy kostnej, połączone t. zw. „przewodem Eustachego“ z ustami a oddzielone od ucha zewnętrznego błoną bębenkową. W jamie kostnej ucha środkowego mieszczą się trzy bardzo misternej konstrukcji kosteczki: młoteczek, kowadełko i strzemiączko, które dochodzą z jednej strony do błony bębenkowej, z drugiej zaś strony do błony zwanej „membrana vestibuli“, ta zaś oddziela ucho średnie od ucha wewnętrznego.



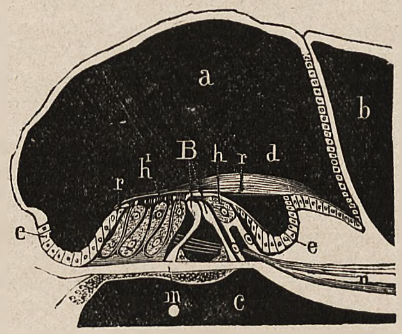
Trzy kosteczki słuchowe: 1. młoteczek, 2. kowadełko, 3. strzemię.

Ucho wewnętrzne jest najbardziej skomplikowane, wskutek czego otrzymało nazwę „labiryntu“ lub „błędnika“. Cały narząd słuchowy ucha wewnętrznego mieści się w kości skroniowej.



Ucho wewnętrzne: Po stronie lewej trzy przewody półkuliste, po prawej ślimak, pośrodku przedsionek, a — ampułka.

Najważniejszą częścią ucha wewnętrznego jest powyżej przedstawiony ślimak, na którego zakończeniu mieszczą się nerwy słuchowe, tworząc t. zw. „organ Cortiego“. Organ ten składa się z przeszło 30.000 drobniuchnych włókienek, pływających w płynie usznym, nazywanym „limfą“.



Organ Corti'ego, główny przyrząd słuchowy: m — błona podstawowa, B — pałeczki słuchowe, h, h' — komórki rzęskowe, n — nerw ślimakowy, r — błona, przez którą przechodzą komórki rzęskowe, d — błona pokrywająca.

Drgania powietrze spowodowane instrumentem muzycznym, głosem ludzkim lub też inną przyczyną, uchwycone przez konchę, przechodzą tunelikiem do błony bębenkowej, którą podrażniwszy, wprawiają w ruch młoteczek, kowadełko i strzemiączko a dochodząc wreszcie do ślimaka, wstrząsają płynem usznym (limfą) i znajdującemi się w nim włóknami.

Rodzaj i siła wstrząśnienia włóknami i limfą daje nam możność słyszenia dźwięków tak pod względem ich wysokości, jakoteż i siły brzmienia.

Organ słuchowy jest narządem przystosowanym do wyczuwania drgań powietrznych, uderzających o błonę bębenkową. Drgania powietrzne udzielają się dalej reszcie wewnętrznych narządów słuchu, a doszedłszy do ślimaka i nerwu słuchowego powodują w naszej świadomości pojęcie dźwięku.

Kiedy równocześnie brzmią dwa dźwięki, których ilości drgań mało różnią się między sobą, słyszymy regularną wibrację, powstającą wskutek tego, że ogólne brzmienie w równych odstępach czasu naprzemian wzmacnia się i słabnie. Wibracja ta sprawia nieprzyjemne wrażenie; aby jednak zrozumieć przyczynę takowego, zastanówmy się najpierw nad tem, co się dzieje w umyśle naszym, kiedy słyszymy jakikolwiek dźwięk, odrębnie brzmiący. Skoro jakieś ciało zostało wprawione w szybkie drganie, drganie to udziela się powietrzu i dostaje się do ucha naszego. Tam oddziaływa ono na nerw słuchowy bądź za pośrednictwem organu Corti'ego, bądź też za pośrednictwem nerwu ślimaka. Jeżeli fala dźwięczna złożona jest z drgań jednostajnych, natenczas w regularnych odstępach czasu podnieca nerw słuchowy i wywołuje zwykłe wrażenie dźwięku. Jeżeli składa się z drgań niejednostajnych, jeżeli np. dwie fale o różnych drganiach powstają jednocześnie, perjodycznie przytłumiają i potęgują siebie nawzajem, natenczas nerw słuchowy podlega podniecie nieregularnej, przerywanej, która w świadomości naszej nie jest w stanie wywołać jednolitego poczucia dźwięku. Jeżeli takie perjodyczne przytłumiania się i potęgowania się fali dźwięcznej, odbywają się raz lub parę razy na sekundę, ucho nasze zaledwie je dostrzega; lecz jeżeli powtarzają się kilka lub kilkanaście razy

na sekundę, dostrzegamy je coraz wyraźniej, aż wreszcie stają się dla nas nieznośne, podobne do mruczenia, kiedy powtarzają się 30 razy na sekundę. Wtedy sprawiają wrażenie, jak gdyby ktoś ochrypłym głosem wyśpiewywał spółgłoskę *r*.

Ponieważ brzmienie tonów zawisłem jest ściśle od ilości drgań, przeto cała umiejętność muzyczna polega na unikaniu dysonansów, a właściwie na wystrzeganiu się takich dźwięków, któreby brzmiąc społem, tworzyły 30 do 40 wahań na sekundę. Dysonans razi ucho, bo dostarcza wrażeń przerywanych, gdy tymczasem konsonans budzi w nas wrażenie jednolite, trwałe.

Najniższy ton, używany w muzyce, jest niskie C_2 na organach; przy zwykłem strojeniu powstaje on wskutek 16 drgań na sekundę. Oktawa tego tonu, oznaczana przez C_1 a wywołana 32 drganiami na sekundę, znajduje się na fortepianie pod piątą dodaną dolną w kluczu basowym. Następna oktawa, używana jako najniższy ton na wiolonczeli, a wywołana 64 drganiami, jest wielkie *C* na fortepianie znajdujące się na drugiej dodanej dolnej w basie. Z kolei idzie małe *c*, wywołane 128 drganiami na sekundę, a znajdujące się na fortepianie pod trzecią linją w basie; dalej c_1, wywołane 256 drganiami, będące pierwszą dodaną dolną klucza wiolinowego a_1 służące do strojenia instrumentów 480 drgań; następnie c_2, wywołane 512 drganiami, c_3 powstające wskutek 1,024 drgań i wreszcie c_4, najwyższe na fortepianie, odpowiadające 2.048 drganiom.

Organ słuchu odgrywa bardzo ważną rolę w nauce szkolnej. Zapomocą tego organu odbierają uczniowie wiadomości, przysłuchując się wykładom nauczyciela. Szczególniej przy nauce śpiewu w szkołach, baczyć należy, aby zmysł słuchu u dzieci mógł być należycie kształcony i pielęgnowany. Nieraz nauczycielowie posądzają niesłusznie dzieci o lenistwo lub nieuwagę, o słaby rozwój umysłowy lub niechęć, podczas gdy dziecko nie słysząc słów nauczyciela, nie jest zdolne do skupienia uwagi na przedmiot wykładany. Dzieje się i teraz w naszem szkolnictwie, że nauczycielowie kierując się względami sympatji do uczniów rozsadzają ich w ławach szkolnych zupełnie niewłaściwie. Aby podobnych błędów szkodliwych dla uczni uniknąć, w szkołach zagranicznych (zwłaszcza w Belgji) czynione bywają corocznie badania ostrości słuchu uczniów, za pomocą specjalnych przyrządów, a na podstawie wyniku badania uczniowie zostają rozmieszczeni w klasach, bliżej lub dalej od miejsca wykładającego nauczyciela.

Również i hygiena przyczynia się wielce do wyrobienia słuchu. Nauczycielowie śpiewu i muzyki, powinni baczną zwracać uwagę, aby uczeń miał narząd słuchu pod względem hygienicznym jak najlepiej pielęgnowanym. Nie wystarcza tu wymyć tylko konchę, aby była czystą na zewnątrz, należy także od czasu do czasu przepłukać kanalik prowadzący do błony bębenkowej letnią wodą lub cienkim rumiankiem, aby dostęp fal powietrza mógł dochodzić swobodnie do błony usznej.

Częstokroć z nadmiernego kataru przychodzi pewne przytępienie słuchu; w wypadkach tych należy przeciwdziałać katarowi przez ciepły ubiór, na noc zaś użyć środków na poty (jak np. kwiat lipowy), a gdy katar ustąpi, słuch odzyska swą siłę i czułość. O ile zaś choroba narządu słuchowego powstaje z innego powodu, dostrzega się objawy stałej lub coraz większej niemocy słuchowej, należy nie zwlekać, lecz udać się zaraz do lekarza specjalisty, który może początkowe objawy skutecznie usunąć.

Wieliczka, styczeń 1921. **Antoni Kosowski.**

O oddechu w śpiewie.

Śpiew prawidłowy bezwzględnie uzależniony od naturalnego, prawidłowego oddychania.

Już od czasów przedhistorycznych zastanawiano się nad powyższem zagadnieniem. Całe biblioteki spisano na ten temat. A jednak! Jak mało ludzi zajmujących się zawodowo nauczaniem śpiewu uwzględnia ten najważniejszy czynnik, nie stawiając go na pierwszem miejscu.

Dowody lekceważenia mamy w przykładach. Niestety, coraz częściej spotykamy wykonawców wyszłych wprost z pod ręki takich nauczających — obarczonych kardynalnemi błędami, czy to tremolowaniem — forsowaniem głosu powodującego formalne rwanie fraz, a nawet przełamywanie głosu na pewnych tonach (w szczególności na przejściowych).

Nie jestże to skutkiem spowodowanym fałszywym oddychaniem.

Najczęściej, gdy z natury obdarzony śpiewak (śpiewaczka) wpadnie w ręce nauczycieli (nie tyle uczących prawidłowo, ile mogących się później poszczycić tym lub owym (tą lub ową „sławą“), to ci tworzą dla nich drabinkę do uzyskania tytułu dobrego profesora.

Gdy jednak z takiej szkoły wyjdzie śpiewak (śpiewaczka) z popsutym głosem — to wina tej jednostki brak talentu, lenistwo i t. p.) i tego się nie bierze w rachubę, ile taki (nie) pedagog namarnuje głosów tego nikt nie notuje, tego się nie bierze w rachubę. (Ostatniemi czasy napisał bardzo rzeczowe dwa fejletony Henryk Zbierzchowski w „Gazecie Wieczornej“ we Lwowie 29 października 1919 r. pod tytułem „Oddech w śpiewie i w życiu“). Czy to szkoła romańska czy germańska, byle prawidłowa i sumienna, kładzie główny nacisk na prawidłowy oddech, wyrazistą dykcyę, nieskazitelną deklamacyę. Pedagog musi przedewszystkiem zwracać uwagę na dykcyę i deklamacyę.

Kompozytor ilustruje słowo, trzeba więc tę ilustracyę przedewszystkiem uwzględnić. Przez prawidłowe deklamowanie i wyraźną dykcyę prowadzi się do prawidłowego oddechu. Na to trzeba psychologicznego i fizyologicznego zastanowienia.

Należy pomyśleć (słowa H. Zbierzchowskiego), że uczucie pozostaje w ścisłym związku z oddechem i racyonalny oddech wpływa na intelekt i serce człowieka, więc może być poniekąd drogowskazem ku owej niewiadomej, jaką jest uczucie człowieka. Inaczej bowiem oddycha nadzieja, wiara, inaczej zwątpienie, inaczej męstwo odwaga, inaczej trwoga, bojaźń, inaczej miłość i inaczej nienawiść.

A więc prawidłowa deklamacya i wyraźna dykcya upodstawiona na prawidłowem oddechu, mogą zbliżyć uczące się indywidua do ideału „z n a t u r y o b d a r z o n y c h“.

Nie szablony, nie jakieś prawidła, lecz głębokie zastanowienie nad każdym osobnikiem prowadzą do celu.

Gdy wykonawcy śpiewają prawidłowo, łącząc nieskazitelną dykcyę z doskonałym oddychaniem, tedy się zupełnie nie męczą. Dowodem tego twierdzenia najlepsze siły śpiewacze: Adam Didur, Józef Mann, Caruso, Farinelli, Matylda Lewicka, Jadwiga Dębicka, Stanisława Korwin-Szymanowska, Szaljapin, schodzą ze sceny lub z estrady po całych wieczorach, głosowo zupełnie nie zmęczeni, a tylko fizyczne trudy gry dają naturalne fizyczne zmęczenie, lecz to zmęczenie nie dotyka organów oddechowych.

Wszyscy powyż wymienieni artyści są po produkcyach w nadzwyczajnych humorach. Józef Mann po ogromnym recitalu we Lwowie, trwającym od 8 do 11$^{1}/_{2}$

po kolacyi śpiewał jeszcze prywatnie kilkanaście pieśni. Stanisława Korwin-Szymanowska po recitalu w Krakowie udała się do domu artystów, gdzie jeszcze śpiewała od 12 do 4 nad ranem.

Jak zupełnie inaczej czują się śpiewacy obarczeni mankamentami dykcyi i oddechu. Schodzą ze sceny i z estrady spoceni i umęczeni i to tylko w organach oddechowych (płuca, przewód, krtań).

Ostatnieni czasy wydarzyło mi się w lipcu b. r. słyszeć w Krakowie śpiew Tadeusza Łowczyńskiego w Carmenie i tknęło mnie, że śpiewa dobrze w przeciwstawieniu do wiosennego lwowskiego sezonu. Kładłem to na karby chwilowej szczególnej dyspozycyi, uradowałem się tym jego sukcesem, bo przedtem żal mi było tego tak bardzo inteligentnego artysty, że w stosunkowo tak młodym wieku głos utracił. W zeszłym tygodniu słyszałem we Lwowie Łowczyńskiego w Cyganeryi i byłem wprost zdumiony, jak przepięknie dźwięcznym, zupełnie świeżym głosem odtworzył swój bardzo trudny part. Wyegzaminowałem ludzi kompetentnych i dowiedziałem się, że Łowczyński za namową Adama Didura rozpoczął na nowo naukę śpiewu u maestra Płomieńskiego we Lwowie.

Moje odwiedziny u Maestra potwierdziły zupełnie zapatrywania in puncto oddechu i dykcyi. Specyalnością metody Płomieńskiego jest śledzenie oddechu danego osobnika, a obarczonych nieprawidłowym oddechem oducza nawyczek i sprowadza, że tak powiem, na łono natury. Tam spotkałem doskonałego tenora Reichaua i wiele młodych sił, przygotowujących się na najbliższe termina z publicznemi produkcyami. Naturalnie, że tak dobrze przygotowany, a bardzo inteligentny śpiewak, jak Łowczyński, nie przerywa występów, jednakże uczy się wszystkich partyi u Płomieńskiego. Wypadkiem Łowczyńskiego zainteresowała się cała prasa, a wszystkie oceny wyrażają się tak o Łowczyńskim, jak i Płomieńskim nader dodatnio. Płomieński uczy dopiero od dwu lat we Lwowie, przedtem był czynnym w Berlinie i z pod jego ręki wyszło mnóstwo pierwszorzędnych sił. M. Lakinger, tenor opery państw. w Wiedniu (który jedzie na tourne z Selmą Kurz do Ameryki), Lidja Kindermann, artystka Robinsohn, baryton w Grazu, Schoen w Wrocławiu, Raudnitz w Pradze i w in. to uczniowie Płomieńskiego.

Dla dopełnienia całokształtu obrazu zaprodukuję na tem miejscu odkrytkę, przysłaną Płomieńskiemu z Krakowa z 30 lipca b. r.:

> Drogi! Słyszałem Łowczyńskiego i naprawdę powiadam, że jest bardzo dobrze. Widać rękę Maestra. Tylko tak dalej, proszę nie opuszczać tak inteligentnego artysty.
>
> Zasyłam Wam serdeczne pozdrowienie od całej mojej familii i ściskam dłoń.
>
> *Adam Didur.*

Czy wobec powyższych faktów nie powinni i inni nauczyciele śpiewu, profesorzy, profesorowe zastanowić się nad ważnością prawidłowego oddechu, należytej deklamacji i wyraźnej, nieskazitelnej dykcji.

Gdyby wszyscy tak nauczali, nie byłoby potrzeby wyjeżdżać zagranicę.

Poznań, w Grudniu 1920 roku.

Michał Toepfer.

N o t a t k a. Przez krótki czas wykonywano przedstawienia operowe w Wielkim Teatrze przy fortepianie. Gmina z członkami orkiestry załatwiła słuszne wymogi materjalnej natury. O miłym fakcie załagodzenia na drodze kompromisu zawiadomił publiczność reżyser Tarnawski ze sceny, dnia 16 Grudnia b. r. Poczem nastąpiło przepiękne przedstawienie „Aidy". Prawdzic i Zacharska, jak i Urbanowicz przeszli sami siebie. Debiutantka p. Mosdorfowa (Muncado) z początku silnie stremowana; w końcowym akcie bardzo dobrze śpiewała i tak najniższe, jak i wysokie tony brzmiały pełno, średnica słabiej, na ogół odnoszę wrażenie, że debiutantka jest bardzo muzykalną. Jeszcze należy dodać, że śpiewała pierwszy raz w życiu na scenie — a w dodatku po próbach przy fortepianie.

Michał Toepfer.

19. XII. 1920.

Ruch muzyczny w Krakowie.

Na ruch muzyczny Krakowa, nie składają się i nie mogą składać się produkcje, urządzane przez przedsiębiorstwa koncertowe czyli agencje, ułatwiające urządzanie koncertów, nie znanym a pragnącym dać poznać się artystom, lub angażując już znane i uznane firmy. Agencje te, acz nie wywierają znaczniejszego wpływu na kulturę muzyczną, dają zewnętrzną fizyognomję ruchowi artystyczno-muzycznemu Krakowa dla tych, którzyby o właściwym ruchu koncertowym, jako o wypadkowej kultury muzycznej miasta, sądzić chcieli z zewnętrznych objawów t. j. z ilości i jakości produkcyj.

Właściwy ruch kulturalno muzyczny cofnął się w zacisze domu i salonów oraz do sal szkolnych, gdzie działają i pracują w charakterze pedagogów artyści o imionach znanych chlubnie nie tylko poza rogatkami Krakowa, lecz daleko poza granicami Polski. Dość wspomnieć takie nazwiska jak pp. Klary Umlaufowej, Janiny Ładówny, Stanisławy Abłamowicz-Majerowej, Seweryna Eisenbergera pianistów, lub wiolonczellisty Skarzyńskiego oraz kilku młodych dorabiających się — z trudem i mozołem — wzięcia u swoich niemniej wielce utalentowanych młodych ludzi jak prof. Łabuński, Szwarzenberg-Czerny, Przeorski, Szalewski, Syrek, Syrewicz i w. i.

Z agencyj koncertowych największą estymą cieszy się agencja p. Eug. Bujańskiego, znana jako „Krakowskie biuro koncertowe", z swej ruchliwości i przedsiębiorczości, oraz z wielkiej ostrożności w wypuszczaniu na estradę krakowską artystów obcych i nieznanych. Poza wartością artystyczną samych produkcyj, panuje na koncertach tych ład, porządek i ów ton towarzyski, zapewniający słuchaczom niezmącony spokój i nastrój tak konieczny w sali koncertowej.

Dzięki p. Bujańskiemu usłyszał Kraków w tym sezonie (i usłyszy jeszcze raz w styczniu), przedewszystkiem najwybitniejszego i największego dziś pianistę polskiego, Józefa S l i w i ń s k i e g o, a następnie słynnego Beethovenistę Konrada A n s o r g e.

Śliwiński, natura nawskroś artystyczna, wysoce muzykalna, o usposobieniu zmiennem, kapryśnem, posiada ów dziwny czar, którym uwagę słuchacza zniewala oraz przykuwa do siebie i swych uzewnętrznień artystycznych. Po wycofaniu się z estrady i życia artystycznego Paderewskiego i Michałowskiego, z którymi Śliwiński dzielił się sławą najwybitniejszych i niedoścignionych wykonawców dzieł Chopina, pozostał on sam jeden obecnie bez konkurencji w tej specjalności. Równorzędni mu wirtuozowie-pianiści polscy jak Melcer, Friedmann, Lalewicz, wychowani są w innych tradycjach pianistowskich. Dziś młodsza generacja pianofilów i melomanów, o ile nie słyszała dzieł Chopina w interpretacji Śliwińskiego nie może mieć należytego wyobrażenia jak należy grać utwory tego nawskroś polskiego mistrza. A tak często rozbrzmiewa on w polskich salach koncertowych, grany nie po polsku. Grają go nam różni wirtuozi — zbyt często i zbyt wiele — niemiecey, rosyjscy, a nawet niearyjscy nasi, zatracając specjalny styl chopinowski i psując prawdziwej polskiej publiczności smak i zrozumienie polskiego ducha i całej polskości tych genialnych koncepcyj muzycznych, co — przy naszej admiracji wszystkiego co obce — nie przychodzi im z trudnością.

W grze Śliwińskiego, pełnej romantyzmu, sentymentu i głębokiego odczucia, przebija się ów męski wdzięk, owa elegancja prawdziwego gentlemena, tak ujmujące szczególnie w polonesach, których rycerskiego ducha on jeden tylko właściwie uchwycić umiał. Ów wdzięk, ową c h a r m e po-

siada — acz w mniejszej mierze — młody i bardzo utalentowany pianista, p. Szwarcenberg-Czerny, obecny prof. krak. konserwatorjum. Wychowanek najwybitniejszych sił pedagogicznych Krakowa, zdobył poza doskonale rozwiniętą techniką, styl oparty o wyborne frazowanie i poczucie linii melodji, a nadto bardzo rozumne ujęcie treści utworu. Wieczór urządzony przez T-wo Muzyczne w małej sali pałacu spiskiego, zaprezentował młodego wirtuoza z jak najlepszej strony.

O p. Konradzie Ansorge, jako o sławie europejskiej i specjaliście „od Beethovena", trudno szerzej rozpisywać się, mając na oku swojskich artystów. Artysta to wielki, technik niedościgniony, muzyk pełen powagi, grający Beethovena w sposób naprawdę uroczysty, z wielkiem przejęciem się i w skupieniu. Posłuchać go warto!

Skrzypków produkowało się dotąd troje. Telmanyj, Catani i Dubiska. Pierwszy przedstawił się nie tylko jako wirtuoz, rozporządzający świetną techniką, lecz także jako muzyk, umiejący spojrzeć głębiej, poza sztuczki wirtuozowskie. Cieszył się też niemałem uznaniem publiczności.

Catani, reklamowana jako cudowne dziecko, przedstawiła się jako niezwykle sympatyczna panienka, o ujmującym wdzięku, umiejąca wcale dobrze i pięknie grać na skrzypeczkach w sposób wielce obiecujący. Z polskich wirtuozów-skrzypków słyszeliśmy p. Irenę Dubiską, której urządzono w teatrze „Bagatela" dwa poranki (w towarzystwie pianisty Zbign. Drzewieckiego), w same święta Bożego Narodzenia, wskutek czego widownia świeciła pustkami. Dubiska gra precyzyjnie jako wirtuozka i jest godną słyszenia, szczególnie w zakresie muzyki kameralnej. Wykon. sonat Beethovena i R. Straussa, odegranych do spółki z wybornym i wytwornym pianistą Zb. Drzewieckim, nosiły piętno nawskróś artystyczne.

Śpiew miał kilka przedstawicielek. Z tych sezon koncertowy rozpoczęła w sposób nader ujmujący p. Berta Crawford, śpiewaczka amerykańska o wielkiej i doskonałej technice koloraturowej i dużym zmyśle estetycznym, a następnie p. Zofja Jarosiewiczowa, śpiewaczka o ciepłym dźwięku, doskonale wyszkolonego i używanego głosu, która wypełniła program utworami Gluka, Mozarta, Schumanna, Brahmsa, Wolfa, Straussa i Debussy'ego, śpiewanych jednak po polsku, w sposób pochlebnie świadczący o swej sztuce śpiewackiej. Ponadto produkował się dwukrotnie, wobec wyłącznie ze sfer izraelickich rekrutującej się publiczności, p. Ignacy Mann, oraz nieznany p. Jachno, o fenomenalnym głosie — lecz nietęgiej sztuce śpiewackiej — młody barytonista rosyjski.

Zwolennicy śpiewu chórowego mieli w tym sezonie 4 produkcje. Dwie urządziło Tow. oratoryjne, wykonując oratorjum ks. Perosiego „Wskrzeszenie Łazarza" na chórze kościoła św. Anny, oraz oratorjum J. Haydna „Stworzenie świata" w teatrze im. Słowackiego z tow. orkiestry Związku muzyków.

Z trzecią produkcją przybyli do nas z Zagrzebia, śpiewacy jugosłowiańscy, zrzeszeni w T-wo im. Lisińskiego (kompozytor zajmujący u nich to stanowisko, jakie u nas St. Moniuszko — urodzony nawet w tym samym roku co nasz twórca „Halki"), pod wodzą wysoce utalentowanego dyrygenta i kompozytora prof. Franciszka Lhotki. Program zawierał utwory kompozytorów słowiańszczyzny południowej, a ożywiony był współudziałem dwojga pary solistów. Zespół niewielki — bo z 16 bardzo pewnie intonujących pięknych głosów, stopionych w jedno wspaniale okrągłe brzmienie — śpiewał wspaniale pod względem intonacji, rytmiki, oraz dynamiki, w sposób budzący podziw, zachwyt, a także i... zazdrość. Tak! zazdrość! Takiej bowiem techniki, takiej spoistości nie posiadł dotąd żaden chór polski. Uznanie to powiększy się, jeśli się weźmie pod uwagę, że młodzi kompozytorzy południowo-słowiańscy — których kompozycje widniały na programie — hołdują harmonii rozdźwiękowej, pełny nader śmiałych zestawień dyssonansowych, postępów równoległych rozdźwięków i t. d., wskutek czego utwory te przedstawiają wielkie trudności tonalno-melodyjne dla wykonawców. Śpiewaków bratniego narodu podejmowało gościnnie krakowskie „Echo", które w grudniu z. r. urządziło własny koncert, wykonując na nim utwory konkursowe. Produkcji tej, która w obecnej dobie powojennej, jest w naszych warunkach i stosunkach muzycznych nader wielkiej doniosłości, poświęcę w jednym z najbliższych numerów osobny ustęp.

Muzyki komnatowej słyszy się w Krakowie stosunkowo niewiele. Jedyny koncert dla szerszej publiczności odbył się 12 grudnia z. r. Na estradzie zasiadło trio złożone z prof. konserw. S. Eisenbergera (fortepian), Fr. Rotschilda (skrzypce) i A. Waltera (wiolonczella). Wykonano Tria: Beethofena (D-dur. op. 70 Nr. 1), Brahmsa (H-dur op. 8) i Czajkowskiego (a-moll op. 50) w sposób wysoce artystyczny.

Muzykę komnatową uprawia Instytut muzyczny, urządzając w sali swej, dwa razy w miesiącu piątkowe wieczory kameralne, na których przy współudziale znakomitej pianistki p. Klary Umlaufowej, wykonuje się arcydzieła z tego zakresu. Udział w produkcjach biorą, obok profesorów tej instytucji, najwybitniejsi amatorowie z grona krakowskich kameralistów. Wieczór pierwszy poświęcono twórczości Beethovena, na którym wykonano „Kwintet fortepianowy Es-dur" i pieśni w szlachetnej interpretacji wytwornej śpiewaczki, p. Janiny Niekraszowej (Ady Nekar), najwybitniejszej altystki polskiej.

W szeregu przepięknych wieczorów tych, ostatni poświęcony twórczości Wład. Żeleńskiego, a uświetniony obecnością sędziwego nestora muzyków polskich, był produkcją wysoce zajmującą.

Muzykę symfoniczną uprawia z powodzeniem krakowski „Związek muzyków" (instrumentalistów) pod dyrekcją dwu kapelmistrzów pp. Bol. Wallek-Walewskiego i Bol. Górzyńskiego. Dotąd urządzono szereg produkcyj, z których dwie poświęcono w całości twórczości Beethovena. Produkcje orkiestry, złożonej z kilkudziesięciu najwybitniejszych instrumentalistów tutejszych, zyskują z każdym występem na spoistości i zgraniu się, i co za tem idzie, na wartości artystycznej. Czuć zapał do wytrwałej pracy ze strony muzyków i szczere oddanie się dyrektorów pracy trudnej i żmudnej. Dzięki tej okoliczności, widownia teatru im. Słowackiego w każde niedzielne południe jest wypełniona do ostatniego miejsca, żądnymi estetycznych wrażeń słuchaczami.

Pobieżny niniejszy szkic sprawozdawczy z ruchu koncertowego Krakowa nie byłby zupełny, gdybym nie wspomniał o porankach październikowych Dr. Reissa, który w 4 wykładach (illustrowanych muzyką i śpiewem) poświęcił zasadniczym pierwiastkom muzyki Beethovenowskiej. Doskonały prelegent z właściwą sobie swadą omówił nader zajmująco podjęte tematy, rzucając uwagi nacechowane głęboką znajomością rzeczy, oraz erudycją. **Stan. Bursa.**

Głosy Organistów.

Dziwną wydaje się logika niektórych pism, wydawanych przez Duchowieństwo, albowiem pochwalne hymny, pomieszczane na ich łamach, stoją w rażącej sprzeczności z ideją, że zapłatą za pracę doczesną jest nagroda wieczna, nie zaś ludzka pochwała.

Jeżeli zaś osoba świecka lub duchowna zabiera głos lub piętnuje pewne niewłaściwości, sprawa ta staje się tak aktualną, jakgdyby się rozchodziło o obronę jakiegoś dogmatu. I tak za słowa prawdy, zamieszczone w jednym z Nrów poznańskiego pisma „Unitas", autor artykułu „Veritas", otrzymał odprawę od „Gazety kościelnej" za to, że swoim confratrom wytknął złe i zwrócił uwagę, że tak być nie powinno. W podobnych sprawach przemawiał na łamach „Gazety kościelnej" Ks. poseł Dr. L. i jeden z księży ze Lwowa, nawołując do wstrzemięźliwości w ściąganiu opłat.

Gdyby p. Piołunek z czemś podobnem wystąpił, byłby już napewno ukamienowany a za co?... za słowa prawdy, które ma odwagę wypowiadać.

Kapituła tarnowska szczyci się, że w jej łonie znajdują się synowie ludu. Jeżeli tak jest, powinni ci synowie ludu wiedzieć, jakie są stosunki w parafjach, szczególnie w stosunkach z organistami i powinni swemu Ordynarjuszowi przypomnieć, że od śpiewanych mszy św. płacono przed wojną 20% i wyżej, od cichych 10% — i że zniżając pobory, nie polepsza się bytu organistom, lecz robi się im krzywdę w najcięższych czasach, słowem trzeba było stary zwyczaj zachować, a tylko tam, gdzie tego nie było, polecić, aby miał zastosowanie.

Synowie ludu nie znają, względnie zapomnieli, jak to u nas bywa. Ks. Pabis bierze ten system pokrzywdzenia w obronę i wskazuje źródła dochodu w petycie, kolędzie, spisem i t. d., a zapomniał o tem, że organiści swoich koni nie posiadają, a wobec braku tychże, zanim kogoś organista uprosi, aby z nim wyjechał po snopki, już „Bracia mniejsi" i „więksi", mając parę swoich koni, pozbierali w swoich okręgach, co tylko mogli i gdy organista się zjawi, słyszy: „wczoraj był zakonnik, dzisiaj organista, jutro przyjedzie zakonnica; do roboty we żniwa nie było nikogo, ale teraz odrazu wszystkich djabli przynieśli, nie dam już nikomu

ani snopka, bo skąd wezmę na kontyngent i dla siebie"? I słusznie.

Po kolędzie Proboszcz na wsi rzadko chodzi, wikarzy zaś nie wszędzie się znajdują. Jednak obecny z tego dochód nie wystarczy na obuwie. Zresztą skąd ten lud weźmie odpowiednią kwotę w obecnych czasach, na kolędę dla księdza, organisty, kościelnego i dwóch chłopców. Księdzu da jako tako, ale resztę zbędzie czem bądź, a czasem nawet „Bóg zapłać" nie powie, bo i za co? Najcenniejszą zdobycz przynosi organista ze spisnego, bo moralną. Lud nasz wie o tem, że nie tylko nigdzie za granicą, ale nawet po miastach większych nie ma spisnego, szczególnie teraz po wojnie, jednak jawienie się organisty po spisnem, wywołuje w niektórych domach prawdziwy grad wyzwisk pod adresem plebana i jego najbliższego otoczenia. Najważniejsze, że nigdy ojciec w tym wypadku nie wystrzega się dzieci, a prawdopodobnie nie uważa nawet tego za grzech i gorszenie dzieci, bo gdyby tak było, to by może księża dowiedzieli się coś o tem z konfesjonału i starali się temu zapobiedz.

Duchowieństwo zna dokładnie stan obecny młodzieży. Szuka środków i systemów na wszystkie strony, ale złe nie idzie do młodzieży z daleka, lecz z najbliższego środowiska. Nie może dziecko czuć zaufania do kapłana, jeżeli ojciec, płacąc jakąś czynność liturgiczną u księdza, przychodzi później do domu, żali się wobec dzieci przed żoną i sąsiadami, że go ksiądz obdarł. — I czy ta młodzież, szczególnie na wsi, gdy wyrośnie na „społeczeństwo", lepiej będzie chować swoje dzieci? Chyba nie! Naprawa złego wyjść musi od Duchowieństwa.

Trapi się Najprzewielebniejszy Ks. Biskup tarnowski Ks. Husznem w Ameryce, a nie wie, że nikt tak dobrze nie pracuje nad wprowadzeniem tych nawyczek jak Duchowieństwo swoją sprawiedliwością i miłością.

Podczas swoich podróży za poborami w naturze po wsi, dowiaduje się organista najczęściej, wiele i kto zapłacił księdzu n. p. za Mszę świętą śpiewaną.

I tak zrozumie, że z poborów tych ksiądz mu wypłacił zaledwo 3—5%, ale nigdy tyle, ile Kurja Biskupia mu poleciła. Nawzajem ludzie się dowiadują, wiele z tego otrzymał organista. Nowe sarkanie na księdza ze strony ludzi.

Podczas wizytacji parafji przez Ks. Ordynata, zwołuje się Komitet parafjalny i innych, celem wysłuchania próśb lub zażaleń; natomiast, gdy przyjeżdża Ks. dziekan na wizytację, nikt o tem nie wie, a byłoby pożądanem, gdyby to było zapowiedziane, bo po parafjach wiele jest niezadowolenia. Zdanie swoje o stosunkach po parafjach, wypowiadamy śmiele, bo się tu nie rozchodzi o sam byt organistów, ale chcemy, aby nas wynagradzano sprawiedliwie za pracę, która nie jest wcale mniejszą, choć może lżejszą, od pracy nauczycielstwa, jeżeli się obliczy, że oni mają wakacje, niedziele i święta i inne dnie wolne, gdy tymczasem u nas, czem większe święta, więcej pracy i więcej przygotowań, tak siebie jak i chóru.

Nadto rzecz większej wagi powoduje nas temi uwagami, a tą jest zapowiadany Kościół Narodowy, który łatwe znajdzie podłoże u ludu, jeżeli nadal stosunki te będą tolerowane.

Powoływanie się na to, że organiści nie wszyscy są kwalifikowani, nie wytrzymuje krytyki, bo rzecz tak samo się przedstawiała z nauczycielstwem ludowem i gdyby tę sprawę odłożono aż do wszystkich kwalifikowanych — stosunki byłyby do dziś dnia takie, jak przed 30 laty.

Rzucanie złośliwych przyimków pod adresem p. H. Piołunka, nie wstrzyma żywiołowej fali, jaka płynie już nie ze strony organistów przeciw „rzekomej krzywdzie", ale ze strony ludu. Ks. Pabis zaś swoją rezygnacją z probostwa i wstąpieniem do Zakonu Ks. Ks. Filipinów w Tarnowie dowodzi, że albo swoją parafję wyniósł do wyżyn idealnych, lub też przekonał się, że jego praca nie dała żadnych rezultatów i zło wyżej opisane znajduje się i tam, a jemu brakło chęci do poprawy; swoją zaś korespondencją stosunków organistowskich w żadnym kierunku nie złagodził, tylko zaognił, czem okazał dobitnie jak to „po katolicku" głodnego można nakarmić.

Kl. K., organista.

SKŁADKI NA FUNDUSZ PRASOWY:

Z przeniesienia	290.— Mp.
WP. Sosin Andrzej	70.— Mp.
WP. Kukliński Kazimierz	20.— Mp.
WP. Śliwiński Leon	50.— Mp.
WP. Piołunek H. nieprzyjęte honorarjum na lustrację lwowską	1000.— Mp.
Razem	1430.— Mp.

Jaskółki lepszych warunków.

W „Kronice Diecezji Sandomierskiej" Nr. 11 z 1920 r. na str. 239, znajduję następujący projekt, znamionujący dobrą wolę Pasterza Diecezji w kierunku poprawy bytu organistów. Projekt ten przedstawia się następująco:

Projekt umowy piśmiennej pomiędzy X. Proboszczem a organistą,

napisany podług regulaminu dla organistów diecezji Sandomierskiej.

W dniu dzisiejszym nastąpiła dobrowolna umowa pomiędzy niżej podpisanymi X. T. W. proboszczem N. N. a p. St. B., który przyjął obowiązki organisty w tejże parafji N. N. P. St. B. obowiązuje się być organistą parafji N. N. od 1 stycznia 1921 r. do 1 kwietnia 1922 r., a w spełnianiu obowiązków swoich, jak również wynagradzaniu za swą pracę, ściśle trzymać się będzie regulaminu, wydanego przez J. E. Najdostojniejszego Pasterza dla organistów diecezji Sandomierskiej, a nadto zobowiązuje się nie należeć do żadnych związków zawodowych organistowskich nie zaaprobowanych przez Najdostojniejszych naszych Pasterzy.

Ponieważ regulamin należy ściśle zastosować do panujących w parafji N. N. zwyczajów, przeto obydwie strony przystąpią na to: 1. że organista pobierać będzie za śluby i nabożeństwa żałobne od interesantów jedną trzecią część tego, co pobierać będzie X. Proboszcz, co należy rozumieć w ten sposób, że gdy X. Proboszcz weźmie n. p. 300 mk., to organista ma prawo wziąć 100 mk.

2. Organista zobowiązuje się prowadzić kancelarję parafjalną, za co pobierać będzie od X. Proboszcza połowę dochodów z wydawanych metryk w pełnym wypisie lub na druczkach. Koszta kancelaryjne pokrywać będzie X. Proboszcz. Za każdy napisany akt czy to w unikacie czy duplikacie pobierać będzie organista 2 marki.

3. Za granie przy śpiewanej Mszy św. w dnie powszednie pobierać będzie organista 5 marek. Jeżeli X. Proboszcz będzie miał stypendjum na Mszę św. większe po nad ustaloną normę, to nadwyżka wynagrodzenia za tę Mszę św. zależeć będzie od dobrej woli X. Proboszcza.

4. Ponieważ petytę w snopkach organista pobierać będzie dla siebie w całości, przeto organista obowiązany nie tylko piec opłatki na hostję i komunikanty, ale również i na nie dostarczać pięknej pszennej mąki.

5. Jeżeli na 3 miesiące przed końcem dzisiejszej umowy obydwie strony nie zgłoszą żadnej zmiany, kontrakt niniejszy przez to samo przedłużony zostanie na rok następny.

Powyższą umowę przeczytano, zaakceptowano i przez obydwie strony podpisano.

N. N. dnia 30 grudnia 1920 r. **X. S. P.**

* * *

W „Notificationes" diecezji krakowskiej Nr. VI. XII. na str. 35 zamieszczoną została następująca uwaga, dotycząca Rządców parafji:

Dnia 6 grudnia 1920.

W sprawie organistów.

Z powodu zaszłego konkretnego wypadku w jednej z tutejszych parafij, że Komitet kościelny wypowiedział miejsce organiście i nowego przyjął, zwraca się uwagę X. X. Proboszczów i Rządców kościołów, iż w myśl ducha Kościoła, który w nowym kodeksie prawa kanonicznego znalazł wyraz w kanonie 1185, tak organista, jak wogóle inna służba kościelna a solo ecclesiae rectore salvis legitimis consuetudinibus et conventionibus et Ordinarii auctoritate nominantur, pendent, dimittuntur. Na tem stanowisku stoi także tutejszy regulamin diecezjalny dla spraw organistów, ogłoszony w Notif. Nr. III.—VIII. z r. 1919.

Zauważa się, że dotychczasowa ustawa krajowa o Komitetach kościelnych powyższego uprawnienia im wcale nie przyznaje.

* * *

Dalej interweniowała Komisja Organistowska diecezji krakowskiej w jednej z parafij dekanatu Nowogórskiego, skutecznie i na korzyść organisty.

Obydwa powyżej przytoczone fakta z całą gotowością i zuznaniem podkreślam i podaję PP. Organistom do wiadomości. **Henryk Piołunek.**

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu" w Krakowie.